

Was ist Kunst? **Grundlegung einer analytischen Theorie des Kunstwerkes**

Alexander Piecha

Im Folgenden sollen einige Gedanken zum aktuellen Stand der Dinge in der Philosophie der Kunst dargelegt werden. Das Ziel der folgenden Argumentation ist dabei weniger die erschöpfende Beantwortung der Titelfrage als vielmehr der Nachweis, dass es sich um ein interessantes und bislang nicht befriedigend gelöstes Problem handelt. Erst dann folgt der skizzenhafte Versuch eines eigenen Lösungsansatzes. Abschließend soll die philosophische Relevanz einer analytischen Theorie des Kunstwerkes auf den Schnittstellen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie verdeutlicht werden.

Sieben verschiedene mögliche Positionen hinsichtlich einer Definition von Kunst seien als erstes skizzenhaft diskutiert:

1) Die erste Position ist der *traditionelle Essentialismus*, wie er beispielsweise von Harrold Osborne und Monroe Beardsley vertreten wurde.¹ Sein Ziel bestand darin, gemeinsame wahrnehmbare Eigenschaften aller Objekte zu finden, die wir Kunst nennen. Für die exemplarisch genannten Autoren bestand diese Eigenschaft verkürzt gesagt darin, dass Kunstwerke Gegenstände sind, die uns einheitlich und organisch strukturierte, aber dennoch komplexe Wahrnehmungsfelder bieten.

Diese Position war das erklärte Feindbild der ersten von Wittgenstein geprägten Garde analytischer Ästhetiker.² Zu Recht wiesen sie darauf hin, dass es angesichts der disparaten Klasse der Gegenstände, die wir als Kunstwerke bezeichnen, aussichtslos sei, eine allen und nur den Elementen dieser Klasse gemeinsame wahrnehmbare Eigenschaft zu finden. Nur weil wir verschiedene Dinge Kunst nennen, muss es keine gemeinsame Eigenschaft dieser Gegenstände geben. Ein perzeptuelles Kriterium, welches sowohl auf eine Tanzdarbietung, eine Sinfonie, ein Gedicht, ein Gemälde, eine Vase und womöglich sogar auf interaktive Internetkunst zutrifft, muss zwangsläufig so weit gefasst sein, dass es fraglich ist, inwiefern es überhaupt noch als Unterscheidungskriterium funktionieren kann. In der Tat ist zum Beispiel nicht ersichtlich, wieso nur Kunstwerke organisch-komplexe Wahrnehmungsfelder bieten sollen. Auch der Anblick einer Landschaft, eines Gesichtes oder eines Ameisenhaufens erfüllt diese Bedingung. Zudem gibt es gerade heute viele anerkannte Kunstwerke, bei denen es überaus zweifelhaft ist, ob sie unter dieses Kriterium fallen. Zumindest liegt dieser Aspekt für viele Künstler gar nicht im Interesse ihres Schaffens.

2) Die in Reaktion hierauf entstandenen analytischen Gegenpositionen seien als zweite Herangehensweise zusammengefasst. Ihnen gemeinsam ist, dass sie sich von den materialen Gegenständen ab- und der Analyse der Verwendungsweise des Begriffes „Kunst“ zuwenden.³

¹ Osborne 1952, 22 und 125 sowie Beardsley 1958, 31–34, 63f. und 191f.

² Für einen Überblick siehe Lüdeking 1988.

³ Ein paradigmatisches Beispiel ist Strube 1981.

William Kennick und in gewisser Weise vor ihm bereits Paul Ziff erklärten gleich das ganze Unterfangen einer philosophischen Kunstdefinition für unsinnig.⁴ Kennick zufolge erlernen wir den Begriff „Kunstwerk“ anhand paradigmatischer Fälle und erweitern im Laufe unseres Lebens über Stränge von Ähnlichkeiten seinen Anwendungsbereich. Auch ohne über eine Definition zu verfügen, können wir darum den Begriff Kunst problemlos verwenden und eine explizite Definition wäre genau genommen sogar hinderlich. Gäben wir jemandem den Auftrag, aus einem Lagerhaus alle Kunstwerke zu herauszuholen, so sei er dazu selbstverständlich in der Lage, so argumentiert Kennick, wenn er den Begriff Kunst korrekt verwenden kann. Jegliche Definition von Kunst, beispielsweise als Gegenstände mit signifikanter Form oder als Ausdrucksdinge, sei, so sie denn überhaupt zutreffen könne, nur hinderlich bei diesem Vorhaben.

Dem ist zu entgegnen, dass die Definition von Gold als das Element mit dem Atomgewicht 197,2 und der Ordnungszahl 79 keinesfalls unnütz ist, selbst wenn sie uns nicht dabei helfen würde, alle goldenen Gegenstände in einem Lagerhaus durch bloßes Anschauen zu identifizieren. Allerdings funktioniert, näher betrachtet, Kennicks eigenes Beispiel schon gar nicht. Angesichts der Entwicklung der Kunst seit den Ready-Mades Duchamps kann niemand die von ihm gestellte Aufgabe einfach so erfüllen, bloß weil er ein kompetenter Sprecher einer Sprache mit einem solchen Kunstbegriff ist. Wie sollte er durch bloßes Anschauen und aufgrund seiner Sprachkompetenz eine handelsübliche Schneeschaukel von dem material identischen Werk Duchamps „In Advance Of An Broken Arm“ unterscheiden? Der deutsche Künstler Thomas Schütte brachte das in einem Interview so zum Ausdruck, dass er sagte, die meisten gegenwärtigen Kunstwerke würden auf der Straße den „Sperrmülltest“ nicht überstehen.⁵ Wie auch Robert Stecker betont, ist gerade diese Frage, was beispielsweise im Falle eines Ready-Mades den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und seinem nicht-künstlerischen aber material identischen Gegenstück ausmacht, ein gutes Motiv dafür nach einer Kunstdefinition zu suchen.⁶ Aber es gibt noch ein weiteres Argument, das dafür spricht, den Versuch einer Kunstdefinition zu wagen: Immerhin ist zum einen die Frage, was Kunst eigentlich ausmacht, eines der zentralen Themen der Kunst der letzten knapp hundert Jahre.

Morris Weitz dagegen reagierte auf diesen selbstreflektiven Aspekt der Kunst und die damit einhergehende stete Erweiterung der Extension des Kunstbegriffes, indem er diesen als offenen Begriff bestimmte. Als ein solcher habe er weder scharfe Grenzen, noch gäbe es eine gemeinsame Essenz aller von ihm benannten Gegenstände. Vielmehr weisen Weitz zufolge diese untereinander Stränge von Familienähnlichkeiten auf, ganz analog, wie Wittgenstein das in seinen berühmten Ausführungen über den Begriff des Spiels behauptet hatte.⁷

Dagegen einzuwenden sind allerdings folgende Punkte:

⁴ Ziff in Bluhm/Schmücker 2002, 17–38 (orig. 1953), Kennick in Bluhm/Schmücker 2002, 53–73 (orig. 1958).

⁵ Thomas Schütte im Kunstforum Band 128, 256.

⁶ Stecker in Bluhm/Schmücker 2002, 118–139 (orig. 1997).

⁷ Weitz in Bluhm/Schmücker 2002, 39–52 (orig. 1956/57).

- a) Ähnlichkeit ist erstens ein viel zu vages Unterscheidungsmerkmal, da alles allem irgendwie ähnlich ist. Ohne weitere Spezifikation ist sie überhaupt kein sinnvolles Kriterium.
- b) Genau aus diesem Grunde ist zweitens ein offener Begriff, als welchen Weitz den Begriff der Kunst charakterisiert, nutzlos, da er gar nichts ausgrenzt. Aus der Tatsache, dass heutzutage prinzipiell jeder Gegenstand ein Kunstwerk sein kann, wird so die absurde Behauptung, dass jeder Gegenstand bereits faktisch ein Kunstwerk ist.
- c) Drittens unterlief Weitz und seinen Mitstreitern der Fehler, dass sich in ihre Bestimmungen mit dem Begriff der Ähnlichkeit unbemerkt wieder die Wahrnehmungseigenschaften der materialen Gegenstände eingeschlichen hatten. Dabei sind Familienähnlichkeiten, wie Maurice Mandelbaum bereits kritisierte, keineswegs durch bloßes Anschauen zu erkennen.⁸ Es muss vielmehr durch das Wissen um Verwandtschaftsbeziehungen ergänzt werden: Diese aber sind relationale Beziehungen.
- d) Viertens: Wie Lüdeking zu Recht kritisiert, blendet Weitz, wie auch viele andere analytische Autoren, den Wertaspekt des Kunstbegriffes völlig aus. Als Kunstwerk bezeichnet zu werden, ist aber in gewisser Weise ein Ehrentitel. Das zeigt sich daran, dass wir den Begriff als solchen prinzipiell lobend verwenden: „Das ist ein Kunstwerk!“ Wollen wir ihn hingegen negativ wertend gebrauchen, müssen wir ihn durch entsprechend Adjektive ergänzen.⁹ Dem ließe sich zwar wiederum entgegenhalten, dass angesichts der heute oft anzutreffenden Vorurteile gegenüber „moderner Kunst“ der Begriff Kunst häufig negativ besetzt zu sein scheint: „Ach das? Das ist wohl Kunst.“ Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, dass der Kunstbegriff auch hier wieder wertend verwendet wird.

Die ausschließliche Konzentration auf die sprachliche Verwendungsweise des Begriffes Kunst führt also letztlich bei der Suche nach einer Definition des Begriffes nicht weiter. Sie verliert allzu leicht den Gegenstand des Sprechens aus dem Blickfeld, nämlich das Kunstwerk.

3) Der Funktionalismus als dritte Position versucht die Missgriffe der beiden erstgenannten Ansätze zu vermeiden, indem er sich weder ausschließlich auf das materiale Objekt, das wir Kunstwerk nennen, konzentriert, noch sich nur mit unserem Sprechen über Kunst beschäftigt. Stattdessen steht für den Funktionalismus die Art und Weise, wie Kunstwerke verwendet werden, welchen Funktionen sie dienen, im Mittelpunkt des Interesses. Eine funktionalistische Definition von Kunst versucht diese entweder über die eine oder andere spezifische Funktion oder eine spezifische Funktionsweise zu bestimmen. Eine solche Auffassung ist derzeit sehr populär. Zu den Funktionalisten sind unter anderem Rudolf Arnheim, Nelson Goodman, Franz Koppe, Franz von Kutschera, Reinold Schmücker, Bernd Kleimann und mit Einschränkungen auch Arthur

⁸ Mandelbaum in Bluhm/Schmücker 2002, 74–94 (orig.1965).

⁹ Schmücker 1998, 117–120.

C. Danto zu rechnen.¹⁰ Bis auf Arnheim geht es ihnen primär um die Symbolfunktion von Kunst.¹¹ Kunstwerke werden als Symbole verstanden, die entweder wie bei Goodman durch eine besondere Weise der Bezugnahme sich auszeichnen oder die eine bestimmte symbolische Funktion innehaben, die sie von anderen Symbolen unterscheidet.

Der Funktionalismus hat in der Tat etliche Vorzüge: Er bezieht sich nicht auf materiale Eigenschaften der Objekte, die wir als Kunstwerke bezeichnen, und ist folglich damit kompatibel, dass jeder Gegenstand ein Kunstwerk sein kann, ohne zugleich zu behaupten oder auch nur indirekt zu implizieren, dass jeder Gegenstand bereits faktisch ein Kunstwerk ist. Eine funktionalistische Theorie der Kunst hat weiterhin keinerlei Probleme mit dem Verschwinden des Schönen aus der Kunst. Darüber hinaus kann sie erklären, warum Kunst in diktatorischen Gesellschaften oft so streng zensiert wird. Und sie ist in der Lage, ein Motiv zu entwickeln, warum Menschen sich seit jeher und auch in existentiell bedrohlichen Situationen der Kunst gewidmet haben. Ließe sich nun gar eine spezifische Kunstfunktion oder zumindest ein kunstspezifischer Funktionenkatalog angeben, könnte auf diese Weise sogar eine Art Neo-Essentialismus begründet werden.¹²

In der Tat ist es nicht abzustreiten, dass Kunstwerken eine ganze Reihe von Funktionen zukommt. Einige dieser Funktionen scheinen enger mit dem Kunststatus eines Objektes verbunden zu sein als andere. Damit liegt der Versuch nahe, Kunst mittels ihrer Funktion zu definieren. Allerdings hat es bislang noch keine funktionalistische Deutung von Kunst geschafft, eine Funktion oder eine Reihe von Funktionen anzugeben, die allen Kunstwerken und zugleich nur Kunstwerken zukommt.

Goodman selbst räumt immerhin ein, dass seine Kriterien lediglich Symptome des Ästhetischen im Sinne von Indizien seien. D. h. ihr Vorliegen oder Nichtvorliegen erlaubt allenfalls Vermutungen, aber keine gesicherten Schlüsse, ob ein gegebenes Symbolsystem ein künstlerisches ist oder nicht.¹³ Koppe charakterisiert Kunstwerke über ihren personalen Dingbezug, bleibt aber den Nachweis schuldig, dass nicht andere Entitäten ebenfalls dadurch charakterisiert sein könnten.¹⁴ Eine Liebeserklärung aber ist nicht notwendigerweise immer auch ein Kunstwerk. Von Kutschera dagegen expliziert Kunstwerke als gelungenen Ausdruck eines bedeutenden Gehaltes und nimmt in Kauf, dass alle Werke, die dieser Bedingung nicht genügen, von seiner Definition nicht erfasst werden und demnach keine Kunstwerke sind. Die Spanne der solcher Art diskreditierten Gegenstände reicht von Dürers Feldhasen bis hin zu aller ungegenständlichen Malerei und Plastik.¹⁵

Allgemein hat bislang jeder Funktionalismus das Problem, dass er entweder Kunst

¹⁰ Arnheim 1974, Goodman 1997, Koppe in Kleimann / Schmücker 2001, 104–140, von Kutschera 1989, Schmücker 1998 und ders. in Kleimann/Schmücker 2001, 13–33., Kleimann in Kleimann/Schmücker 2001, 68–87 sowie Danto 1999 und Piecha 2002b.

¹¹ Zu Arnheim siehe derselbe 1974 und 1991 sowie Piecha 2004f.

¹² Siehe Danto 1996 und auch Schmücker in Kleimann/Schmücker 2001, 13–33.

¹³ Goodman 1997, Kap. VI.5.

¹⁴ Koppe 2001.

¹⁵ Von Kutschera 1989, Kap. 4.3.

nicht hinreichend von anderen menschlichen Aktivitäten abgrenzen kann oder aber anerkannte Kunstwerke ausgrenzen muss, die der jeweils zugrunde gelegten Funktion bzw. der Reihe der Funktionen nicht genügen. Das legt nahe, dass Kunst nicht über ihre diversen sozialen, kognitiven, politischen und persönlichen Funktionen definiert werden kann, ohne dass damit gesagt ist, dass Kunst diese Funktionen nicht innehaben kann.¹⁶

4) Viertens wäre der Intentionalismus zu nennen, der die Definition von Kunst auf spezifische Intentionen entweder des Produzenten oder des Rezipienten gründet. In gewisser Weise könnte als Vertreter abermals und wiederum mit Einschränkungen Danto genannt werden, spielt doch die Autorenintention die maßgebliche Rolle für jede Interpretation eines Kunstwerkes – und ein Kunstwerk ohne Interpretation wahrzunehmen, heißt Danto zufolge, es gar nicht als Kunstwerk wahrzunehmen.¹⁷

Außerdem fallen zahlreiche Rezeptionsästhetiker unter diese Kategorie, wenngleich für sie natürlich die Rezipientenintention im Vordergrund steht. Wären aber die Intentionen der Rezipienten konstitutiv für das Kunstsein eines Gegenstandes, so müsste gezeigt werden, wie es sein kann, dass nicht jeder Rezipient angesichts desselben Gegenstandes automatisch sein eigenes Kunstwerk erzeugt. Ferner gäbe es kaum noch ein Regulativ für die Angemessenheit einer Interpretation. Da nicht absehbar ist, wie diese Probleme zu umgehen sein könnten, soll die Rezipientenintention als Kriterium für eine Kunstdefinition hier gar nicht weiter diskutiert werden.

Nimmt man aber die Produzentenintentionen als maßgebliches Merkmal, so steht man vor folgenden Problemen:

- a) Anderer Leute Überzeugungen sind uns nur mittelbar zugänglich – wir können ihnen nicht „in den Kopf hineinsehen“. Woher wissen wir also, dass der Künstler uns nicht anlügt, wenn er von seinen Intentionen berichtet? Duchamp beispielsweise hat nie einer Interpretation widersprochen und selbst mit Freude verschiedene Fahrten gelegt. Wie Ronda Shearer zu belegen versucht, ist es sogar durchaus plausibel, dass er bewusste Täuschungen vorgenommen hat. Es spricht einiges dafür, dass seine Ready-Mades gar keine Ready-Mades im Sinne des Wortes sind, sondern vielmehr von ihm hergestellt wurden. Beispielsweise scheint es niemals ein Pissoirmodell wie das für „Fountain“ verwendete Exemplar gegeben zu haben.¹⁸
- b) Was ist mit Kunstwerken, von deren Produzenten uns die Intentionen nicht zugänglich sind – entweder weil sie verstorben sind und keine diesbezüglichen Aufzeichnungen hinterließen oder weil sie sich einfach weigern, Auskunft zu geben? In diesem Fall könnten wir niemals wissen, ob es sich bei den von ihnen geschaffenen Gegenständen um Kunstwerke handelt oder nicht.

¹⁶ Siehe Piecha 2001, 2002, 2004a, d und f. Mit der Frage nach dem Wozu von Kunst beschäftigt sich auch der Sammelband von Kleimann und Schmücker 2001. Siehe auch die Rezension Piecha 2002b.

¹⁷ Danto 1999, 208.

¹⁸ Siehe Shearer 1997 und 1998.

- c) Wenn eine adäquate Intention des Künstlers ein hinreichendes Kriterium für Kunst wäre, wie könnte es dann Fehlschläge geben? Wenn der gute Wille alleine bereits ausreichen würde, könnte kein Versuch, ein Kunstwerk zu schaffen, fehlschlagen, was in Widerspruch steht zu jeder künstlerischen Praxis. Viele Künstler bekunden im Gegenteil, dass nur wenige der von Ihnen produzierten Objekte letztlich als Kunstwerke Bestand haben. Und von diesen setzen sich langfristig in der Kunstgeschichte wiederum nur einige durch.

5) Somit liegt es nahe, den Historizismus als die fünfte Position zu diskutieren. Er zeichnet sich dadurch aus, dass er sich bei der Definition von Kunst auf einen angemessenen Bezug zur Kunstgeschichte und insbesondere zu bereits als Kunstwerken anerkannten Gegenständen stützt. Drei Versionen des Historizismus sind prinzipiell denkbar und seien an dieser Stelle unterschieden:

- a) Der ersten Variante zufolge bestimmen wir die Zugehörigkeit eines Gegenstandes zur Klasse der Kunstwerke anhand seiner Ähnlichkeit mit bereits existierenden. In Lucian Krukowskis Theorie kommt noch die Ähnlichkeit mit zukünftigen Kunstwerken hinzu. Insbesondere diese Fähigkeit, bestimmte zukünftige Tendenzen vorwegzunehmen, bestimmt dabei für Krukowski den Rang des jeweiligen Kunstwerkes.¹⁹ Angesichts der bereits erwähnten Probleme, die der Ähnlichkeitsbegriff mit sich bringt, erscheint diese Position als wenig Erfolg versprechend, erbt sie doch fast alle Probleme des traditionellen Essentialismus.
- b) Jerrold Levinson dagegen bestimmt Kunstwerke durch die „nichtflüchtige Intention“ ihres Produzenten, dass sie entsprechend den unumstrittenen Kunstwerken der Vergangenheit betrachtet werden sollen.²⁰ Durch den starken Bezug auf die Absichten des Künstlers treffen auf die oben genannten Einwände gegen den Intentionalismus auch auf diese Form des Historizismus zu.
- c) Die dritte Spielart des Historizismus stammt von Noël Carroll: Ihm zufolge identifizieren wir etwas als Kunstwerk, wenn wir eine kontingente „Erzählung“ konstruieren können, die es mit den bereits anerkannten Werken der Vergangenheit verbindet.²¹ Eine solche Theorie der historischen Erzählung scheint die bislang diskutierten Schwierigkeiten zu vermeiden. Dafür aber trifft auf diese Position der Einwand von Stephen Davies zu, dass sich viele menschliche Aktivitäten in eine historisch konsistente Erzählung mit Kunst einreihen lassen. Ohne weitere Bestimmung – beispielsweise durch einen institutionellen Rahmen – ist unklar, welche kulturelle Praxis als wiederholte Anwendung und Variation einer künstlerischen Aktivität und damit wiederum als Kunst gelten darf und welche nicht.²²

¹⁹ Krukowski 1980.

²⁰ Levinson 1979.

²¹ Carroll 1999, 249–265.

²² Davies 1991, 169.

6) Als sechster Ansatz zur Definition von Kunst wäre noch die Clustertheorie zu nennen, für deren prinzipiell hohe Erfolgchancen Berry Gaut votiert.²³ Ihm zufolge gibt es einen Katalog von einzeln weder notwendigen noch hinreichenden Eigenschaften, die allerdings als Ganzes oder in Form unterschiedlicher Teilmengen doch hinreichende und in Form von Disjunktionen über Teilmengen dieses Kataloges notwendige Bedingungen bilden können. Wider die Clustertheorie gibt es allerdings einen gewichtigen Einwand: Durch die Identifikation als Kunstwerk und die anschließende Interpretation weisen wir einem Objekt ganz andere Eigenschaften zu als seinem nichtkünstlerischen, aber material ununterscheidbaren Gegenstück. Fountain ist demnach witzig, pointiert, geistreich und provokant zugleich, weil es ein Kunstwerk ist und nicht andersherum.

7) Angesichts ihres im deutschsprachigen Raum schlechen Rufes mag es überraschend sein, wenn hier die Institutionstheorie nicht nur als siebte und letzte Position angeführt, sondern zugleich auf für sie votiert wird. Ihr zufolge ist Kunstwerk zu sein ein Status, der innerhalb eines institutionellen Kontextes verliehen wird – so ähnlich wie Adelsprädikate in Großbritannien. Bei George Dickie, dem von Dantos früher Schrift „The Artworld“²⁴ inspirierten Ahnherr dieser Strategie funktioniert das so, dass ein Gegenstand dann ein Kunstwerk ist, wenn er einerseits ein Kandidat der Wertschätzung ist und andererseits von entsprechend autorisierten Vertretern der Kunstwelt präsentiert wird.²⁵ Dickies eigene Variante der Institutionstheorie stellt damit allerdings lediglich eine Art Black-Box dar, bei der an einem Ende Gegenstände hineingeschoben werden und am anderen angezeigt wird, ob es sich jeweils um ein Kunstwerk handelt oder nicht.²⁶ Alle im Zusammenhang mit Kunst interessanten Fragen bleiben unberücksichtigt. Warum einem Objekt dieser eigentümliche Status verliehen wird, bleibt ebenso offen, wie die Frage nach den Unterschieden zwischen den verschiedenen Werken und Gattungen.

Dennoch kann eine hinreichend differenzierte Form der Institutionstheorie ein sinnvolles Verständnis des Phänomens Kunst ermöglichen. Insbesondere erweist sich die Institutionstheorie kompatibel mit wichtigen Aspekten der anderen genannten Theorien. Intentionen beispielsweise sind nur dann relevant, wenn sie auch zum Ausdruck gebracht werden können. Das aber können sie nur, wenn es entsprechende Konventionen gibt, derer sich der Künstler bedienen kann. Hierfür aber bietet die Kunstwelt den institutionellen Rahmen.²⁷ Und natürlich durchlief auch unsere gegenwärtige Kunstwelt eine historische Entwicklung: Sobald etwas zu Kunst erklärt wurde, wird es auch auf diese Vergangenheit bezogen. Mit Sicherheit gibt es auch einige vermutlich symbolische Funktionsweisen, für die die Kunst das am besten geeignete Medium darstellt. Von Kutschera zufolge sind Kunstwerke beispielsweise „*die einzige Form, in der etwas an-*

²³ Gaut in Bluhm/Schmücker 2002, 140–165.

²⁴ Danto 1964.

²⁵ Dickie 1974.

²⁶ Vergleiche auch die Kritik Dantos 1999, 144–149, 156, 162.

²⁷ Vergleiche Davies 1991, 194–196.

*schaulich-erlebnismäßig präsentiert und vergegenwärtigt werden kann, in der erlebnismäßige Einsichten objektiviert und damit genauer bestimmt und mitgeteilt werden können.*²⁸ Vor der Ausbildung einer Kunstwelt, als eines Konglomerats sozialer Praktiken, welches allenfalls von impliziten Regeln bestimmt wird, wurde ein Gegenstand, wenn er Funktionen wie diese erfüllte, dadurch zu so etwas ähnlichem wie einem Ur-Kunstwerk. Die Ausbildung einer solchen Institution oder vielleicht besser Quasi-Institution, wie sie die Kunstwelt, also die Gesamtheit der Künstler, Galeristen, Kuratoren, Kritiker, Rezensenten, Kulturpolitiker und Rezipienten darstellt, bringt es dann allerdings mit sich, dass die Übertragung des Kunststatus sich von diesen Funktionen löst. Kunstwerke sind dann solche Gegenstände, welche innerhalb dieser Quasi-Institution als solche geadelt werden – unabhängig davon, ob sie entsprechende Funktionen erfüllen oder nicht. Im Umkehrschluss kann es sogar dazu kommen, dass sie die Funktion erfüllen, weil sie zu Kunst erklärt worden sind, wie es den bereits erwähnten Ready-Mades Duchamps widerfahren ist. Die schimmernd-weiße und glatte Oberfläche *Fountains* wurde in der Literatur bereits mit den Skulpturen Brancusis verglichen – eine Ehrung, welche einem gewöhnlichen Pissoir wohl nie zuteil würde.

Im Folgenden seien nun die Grundzüge einer eigenen Variante der Institutionstheorie skizziert: Der besseren Verständlichkeit halber rede ich dabei von Individuen, die eine bestimmte Rolle r innerhalb der Kunstwelt übernehmen, ohne jeweils zu ergänzen, dass es sich auch um ein Kollektiv von Individuen handeln kann. Auch wähle ich durchgängig die männliche Form, ohne damit andeuten zu wollen, dass nicht auch Frauen dafür in Frage kämen.

Ein Individuum i übernimmt zum Zeitpunkt t_0 kraft seiner Ausbildung, seines Engagements und seiner sozialen Beziehungen die Rolle k eines Künstlers. Als solcher produziert oder nimmt i ein Objekt o und überführt es in einen neuen Kontext c , indem er es bewusst oder unbewusst mit seinem bisherigen Schaffen, mit einer wie auch immer gearteten und sei es noch so rudimentären Theorie darüber, was Kunst ist, mit der Kunstgeschichte und/oder bestimmten aktuellen oder historischen gesellschaftlichen Aspekten in Zusammenhang bringt. Damit wird o zum Anwärter auf den Kunstwerkstatus. Je größer k 's künstlerische Autorität ist, desto besser sind seine Chancen, mit etwaigen Konventionen zu brechen oder gar neue zu etablieren.

Ein Individuum j , das auch mit i identisch sein kann, übernimmt kraft seiner Ausbildung, seines Engagements, seiner sozialen Beziehungen und seiner finanziellen Möglichkeiten die Rolle des Präsentators p . Präsentatoren sind beispielsweise Galeristen, Kuratoren, Museumpädagogen und ähnliche Personen. Wenn p zum Zeitpunkt t_1 k 's Werk, d. h. o in c zur Zeit t_0 für gelungen hält, wird er es in einem geeigneten Umfeld u als Kunstwerk präsentieren.

Dort wird das Kunstwerk dann von anderen Individuen zur Kenntnis genommen, die entweder kraft ihrer Ausbildung, ihres Engagements und ihrer sozialen Beziehungen die Rolle von Kunstkritikern übernehmen und es öffentlich rezensieren oder die es in der Rolle des mehr oder weniger interessierten Rezipienten wahrnehmen. Wenn sich dabei

²⁸ Von Kutschera 1989, 271.

die Einschätzung von k und p durchsetzt, dass o in c (und gegebenenfalls in u) den Kunstwerkstatus verdient, wird es entsprechend in die Kunstgeschichte eingegliedert und unter Umständen auch von Kunsttheoretikern interpretiert und analysiert. Dadurch wird dem Gegenstand im Kontext c und im Präsentationsrahmen u definitiv der Status eines Kunstwerkes zugewiesen. Allerdings muss das nicht von Dauer sein. Der Kunstwerkstatus kann auch durchaus wieder aberkannt werden, wie die Beispiele der entarteten Kunst aber auch der Nazikunst illustrieren.

Natürlich gibt es noch weitere wichtige Elemente wie z. B. den Kunstmarkt. Zentral ist aber die klare Rollenverteilung. Das heißt, anders als bei Dickie, kann kein einzelner willkürlich einem Objekt den Kunststatus verleihen.²⁹ Dass Dickie zwischen diesen unterschiedlichen Rollen nicht weiter differenziert, ist eine der Ursachen für das Scheitern seiner Fassung der Institutionstheorie. Zwar kann jeder ein Künstler sein, ebenso wie jeder Gegenstand ein Kunstwerk sein kann, aber ebenso wenig wie jeder Gegenstand ein Kunstwerk ist, ist auch nicht jeder ein Künstler. Außerdem kann nicht einmal jeder Künstler jederzeit jeden Gegenstand zum Kunstwerk erklären und damit Erfolg haben. Ohne nun meinerseits zu diesem Zeitpunkt und in diesem Rahmen eine genaue Beschreibung aller relevanten Rollen herausarbeiten zu können, hoffe ich doch grundsätzlich dargelegt zu haben, dass der Grundgedanke einer derartigen Institutionstheorie der Kunst die aussichtsreichste Denkrichtung für die Beantwortung unserer Frage darstellt.

Ein Beispiel mag das Gesagte illustrieren: Ich betreibe seit 1999 unter <http://www.apiecha.de> eine nonkommerzielle Internetgalerie, in der derzeit 13 Künstler ausstellen. Eines Tages erhielt ich eine E-Mail von Jürgen Liedtke, der mich in offenerherziger Bescheidenheit fragte, ob die von ihm gefertigten Objekte Kunstwerke seien oder nicht. Es handelte sich um recht aufwändig gestaltete Miniaturgebäude aus einfachen Naturmaterialien, die in keinerlei direktem Bezug zu irgendwelchen Kunstwerken standen. Leider konnte ich ihm seine Frage nicht beantworten, aber das Thema „Kunst und Demokratie“ des zu diesem Zeitpunkt gerade zu Ende gegangenen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik brachte mich auf die Idee, Liedtkes Arbeiten auszustellen und die Besucher abstimmen zu lassen. Außerdem räumte ich ihnen die Möglichkeit ein, ihre Gründe für ihr Urteil anzugeben. Das Abstimmungsergebnis nach der gewährten Frist war, dass 18 Besucher der Meinung waren, dass es sich bei den ausgestellten Arbeiten um Kunst handelt. 12 waren der gegenteiligen Ansicht und 2 wussten nicht so recht. Interessant daran ist, dass eine Ausstellung seiner Basteleien in einem Kunstkontext und die z. T. ausführlichen Kommentare der Besucher Liedtke selbst zu der Überzeugung gebracht haben, ein Künstler zu sein. Seither stellt er selbst in seinem Schaffen auch durchaus Bezüge zu Arbeiten anderer und zu gesellschaftlichen Ereignissen her und berücksichtigt die in den Kommentaren teilweise zum Ausdruck gebrachte Kritik. Die Einbettung von Objekten in den Kontext der Kunst verwandelt diese in Kunstwerke – so die Integration klappt. Ähnliches widerfuhr den 387 Architekturmodellen von Peter Fritz, eines Versicherungsbeamten aus Wien, die

²⁹ Siehe Dickie 1974 und die Kritik von Davies 1991, 99–106.

erst nach dem Tod ihres Produzenten entdeckt wurden, als sie bereits in Plastiksäcke verpackt auf die Abholung durch die Müllabfuhr warteten und die heute in Insiderkreisen Kultstatus besitzen.³⁰ Letzteres Beispiel ist auch insofern erhellend, da hier über die kunsthistorischen Wurzeln, die Funktion der Modelle und die Intentionen des Produzenten nur gemutmaßt werden kann – was keineswegs verhindert, dass ihnen der Kunststatus übertragen wird.

Allerdings gibt es einige normative Faktoren, die die Macht dieser komplexen Quasi-Institution Kunstwelt einschränken: Angesichts der auf mehreren Ebenen der Transfiguration eines Objektes zum Kunstwerk eine maßgebliche Rolle spielenden individuellen Werturteile des Künstlers, des Präsentators, des Kritikers, des Theoretikers und des „gewöhnlichen“ Rezipienten, sollte jeder Rezipient ungeachtet seiner sonstigen Funktionen innerhalb der Kunstwelt das Recht haben, letztlich selbst darüber zu entscheiden, ob ein Anwarter auf den Kunstwerkstatus diesen auch wirklich verdient hat. Der Einzelne darf sich dabei allerdings nicht willkürlich von seinen aktuellen Präferenzen treiben lassen. Vielmehr erfordert ein angemessenes Urteil von jedem Rezipienten, dass er gemäß dem Prinzip des hermeneutischen Wohlwollens sich auf der Basis der maximal verfügbaren Datenmenge um eine konsistente Rekonstruktion der Bedeutung des Werkes bemüht.³¹ Unklar ist dabei indes noch, wie sich die Einführung einer derartigen wertend-subjektiven Komponente mit der Institutionstheorie vereinbaren lässt. Ein Ausweg findet sich vielleicht in Reinold Schmückers Beobachtung, dass der Kunstbegriff sowohl eine wertende als auch eine beschreibende Verwendungsweise kennt. Die erstere ist dabei primär, was sich daran zeigt, dass wir den Begriff Kunstwerk ohne weitere Charakterisierungen grundsätzlich lobend verwenden. Wenn aber innerhalb einer Gruppe ein gewisser minimaler Konsens darüber besteht, welche Gegenstände den Kunststatus verdienen, wird der Begriff Kunst innerhalb dieser Gruppe deskriptiv gebraucht. Schmücker bezeichnet derartige Begriffe, die eine Zwischenstellung zwischen Wert- und Klassifikationsbegriffen innehaben, als Beurteilungsbegriffe.³²

Dem Einwand Dantos³³ aber auch Carrolls³⁴, dass es Gründe dafür geben muss, dass ein Objekt den Ehrenstatus Kunstwerk zuerteilt bekommt und dass es diese Gründe seien, um die sich die Philosophie kümmern sollte, lässt sich entgegenhalten, dass eine ernstzunehmende Philosophie des Kunstwerkes sich zwar dem Problem der Definition von Kunst stellen muss, aber zugleich nicht darauf beschränkt bleiben darf. Selbstverständlich müssen desgleichen die Fragen untersucht werden, wie und worauf Kunstwerke sich beziehen, wenn sie denn als Symbole funktionieren – selbst wenn sich mit einer derartigen Funktionsanalyse keine Definition erreichen lässt.

Ein anderer Einwand betrifft die Tatsache, dass ein institutioneller Kunstbegriff Objekte, die von jemandem außerhalb jeder Kunstwelt geschaffen wurden, nicht als

³⁰ Siehe <http://www.baunetz.de/arch/sondermodelle/>.

³¹ Piecha 2002, 63–67, 97–113 und 244–246 und 2004b.

³² Schmücker 1998, 139–142.

³³ Danto 1996, 250.

³⁴ Carroll 1999, 234.

Kunstwerke gelten lassen kann. Das aber scheint mir indes nur plausibel zu sein. Das, was wir als Kunst in ihrer heutigen Form kennen, existiert frühestens seit der Renaissance – das ganze Mittelalter hindurch nahm einzig die Dichtkunst und allenfalls noch die Vokalmusik eine vergleichbare Position ein, wohingegen Malerei und Plastik als Handwerk galten.³⁵ Die reine Instrumentalmusik wird sogar erst seit dem 18. Jh. zu DER Kunst gerechnet. Darum muss in der Tat wohl davon ausgegangen werden, dass eine bildhafte Darstellung mit Farbe auf Leinwand nicht automatisch in dem von uns heute gebrauchten Sinne Kunst sein muss.

Darüber hinaus sind, ganz abgesehen von der genauen Analyse der Struktur einer solchen Quasi-Institution, wie sie die Kunstwelt darstellt, noch viele Fragen offen. Die zwei wichtigsten sind folgende: Es wäre erstens genau zu überprüfen, inwieweit das Gesagte auf die Musik und die Literatur übertragbar ist. Zweitens scheint es in dieser Form auch nur für die Kunstwelt des 19.–21. Jh. zu gelten. Aber selbst wenn der Geltungsbereich meiner Theorieskizze derartig beschnitten bleiben müsste, wäre das vielleicht gar nicht schlimm: Peter Kivy hat immerhin eine ganze Monografie dem Vorschlag gewidmet, statt wie gebannt auf die Einheit der Kunst zu starren, vielmehr die Unterschiede der einzelnen Künste zu untersuchen.³⁶

Schließlich gilt es zu berücksichtigen, dass der Begriff „Kunst“ in vielfältiger Weise gebraucht wird: Wir meinen damit erstens allgemein eine Fertigkeit oder ein Geschick, zweitens bezieht er sich auf die Klasse der Kunstwerke und drittens auf einen Komplex sozialer Praktiken, die im Zusammenhang mit der Produktion, Rezeption von Kunstwerken stehen. Darüber hinaus mag es noch weitere davon zu unterscheidende Verwendungsweisen des Kunstbegriffes geben, die zum Teil sehr persönlicher Natur sein mögen. Einige dieser Verwendungsweisen sind dabei eher normativ anderer eher deskriptiv. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich eine Institutionstheorie wie die hier skizzierte in erster Linie natürlich mit Kunst als sozialer Praxis. Möglicherweise ließen sich für die anderen Kunstbegriffe andere Definitionen finden. Genau hier aber könnte die analytische Philosophie eine ihrer größten Stärken ausspielen. Eine auf obigen Überlegungen aufbauende analytische Theorie der Kunst wäre dabei aus mehrfacher Hinsicht für die analytische Philosophie lohnend:

1. Es handelt sich, wie das Programm des fünften GAP-Kongresses zeigt, um ein bislang wenig oder zumindest noch nicht hinreichend bearbeitetes Feld der analytischen Philosophie. Gleichwohl ist die Kunst ein klassischer Topos der Philosophie überhaupt und selbst wenn sie das nicht wäre, handelt es sich dennoch um ein wichtiges Feld menschlicher Aktivitäten mit einer langen Tradition und einer komplexen Struktur: Als solches ist sie unserer Aufmerksamkeit durchaus würdig.

2. Auch wenn ich den Funktionalismus nicht für das adäquate theoretische Werkzeug zur Definition von Kunst halte, bin ich, wie bereits ausgeführt, dennoch mit den im Vorigen von mir kritisierten Autoren durchaus einer Meinung, dass Kunst ein vorzügliches

³⁵ Beltings Publikation von 1991 heißt darum auch im Untertitel auch „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“. Siehe insbesondere auch Belting 1991, 64f.

³⁶ Kivy 1997.

Medium für die Kommunikation subjektiv-werthafter Erlebnisse und Weltansichten ist. Als solche wäre sie bereits lohnender Gegenstand philosophischer Reflexion. Eine analytische Philosophie des Kunstwerkes muss über die Definition von Kunst hinaus auch die wichtigen Funktionen von Kunst und ihr gesellschaftliches Potential untersuchen.

3. Kunst beruht nicht nur auf dem Drang zur Darstellung subjektiver Werterfahrungen, sondern, wie Berlyne schon annahm, auf demselben Grundbedürfnis nach Information wie auch alle Wissenschaft.³⁷ Seit es Menschen gibt, erkunden und gestalten diese ihre Umwelt. Aufgrund der heute in der Gegenwartskunst häufig anzutreffenden Reflexion des eigenen Präsentationskontextes ist ihr gesellschaftliches Potential dabei nicht zu unterschätzen. Jede Kommunikation von Inhalten hat eine bestimmte Form. In den meisten Fällen wird diese allerdings selbst nicht thematisiert. Selbst die Tagesschau ist Ausdruck einer bestimmten Sichtweise, die nicht weiter reflektiert wird. Wirklichkeit lässt sich immer nur aus einer Perspektive ins Bild setzen und das ist auch völlig in Ordnung. Vorsicht ist indes geboten, wird eine Sichtweise zu der einzigen objektiven Sicht der Welt stilisiert. Eine der möglichen Funktionen von Kunst könnte es demnach sein, unser aller Bewusstsein für die Konstruiertheit unserer symbolisch repräsentierten Wirklichkeit zu schärfen. Hier erwiese sie sich metaphorisch gesprochen als Schwester der Philosophie, leistet sie doch durch erlebbare Veranschaulichung das, was jene durch begriffliche Analyse versucht. Eine analytische Theorie des Kunstwerkes könnte hier ein wichtiges theoretisches Fundament bilden für eine allgemeine Theorie der sinnlichen Erkenntnis, als welche Baumgarten ursprünglich die Ästhetik angelegt hatte und für welche Arnheim in gewisser Weise auch unermüdlich gefochten hat.³⁸

4. Die kognitive Relevanz der Kunst kann unter Bezug auf eine neurophysiologisch fundierte Theorie des ästhetischen Werterlebens noch betont werden, wie ich sie an anderer Stelle ausgearbeitet habe.³⁹ Mithin könnte die Philosophie der Kunst vielleicht sogar, wie Oliver Scholz und vor ihm schon Goodman gefordert haben, ein geeigneter Ausgangspunkt sein, die allzu einseitig auf Wahrheit und Wissen ausgerichtete Erkenntnistheorie um Begriffe wie Richtigkeit und Verstehen zu erweitern.⁴⁰ Die so gewonnenen Resultate können dann wiederum Auswirkungen auf andere Bereiche der Philosophie, wie beispielsweise die Ethik haben.⁴¹

5. Kunst und Philosophie befinden sich heute in einer durchaus ähnlichen Lage: Ungeachtet historischer Verdienste und gewichtiger Themen fristen beide eine gesellschaftliche Randexistenz. Für beide gilt, dass eine verstehende Beschäftigung Mühe bereitet, und es stellt sich in beiden Fällen die in Zeiten politischen Sparzwangs möglicherweise überlebenswichtige Frage, wie man Menschen dazu motivieren kann, diese Mühen der Rezeption auf sich zu nehmen. Wenn die Philosophie sich beispielsweise in die aktuelle Bildungsdebatte einmischen und dabei nicht nur das eigene Wohl im Auge

³⁷ Berlyne 1971, 295f.

³⁸ Arnheim 1972, 284 und 1991, 305.

³⁹ Piecha 2001, 2002a, Kap. 1 und Kap. 3 sowie 2004a, b, d und f.

⁴⁰ Scholz in Kleimann/Schmücker 2001, 34–48 und Goodman 1984.

⁴¹ Piecha 2004c

hätte, sondern auch eine Lanze für den Erhalt des Kunst- und Musikunterrichtes brechen würde, könnte sie damit nicht nur der Post-PISA-Hysterie das Wasser abzugraben helfen, sondern auch sich selbst einen Gefallen tun: Wir Philosophen beschäftigen uns nicht nur in der Ästhetik sondern in der Ethik, der Epistemologie, der Philosophie des Geistes und anderen Gebieten mit gerade heute gesellschaftlich relevanten Fragen. Um ein breiteres öffentliches Interesse zu finden, müssen wir uns aber in laufende Debatten einmischen und uns abseits des philosophischen Quartetts Gehör verschaffen. Sollte uns das gelingen, wäre das für das Wohlergehen und womöglich sogar den Fortbestand unseres Faches mit Sicherheit zuträglich.

Literatur

- Rudolf Arnheim 1974. *Zur Psychologie der Kunst*. Köln.
- Rudolf Arnheim 1991. *Neue Beiträge*. Köln.
- Monroe C. Beardsley 1958. The Definition of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 175–187.
- Hans Belting 1991. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- D. E. Berlyne, D. E. 1971. *Aesthetics and Psychobiology*. New York 1971
- Roland Bluhm & Reinold Schmücker (Hrsg.) 2002. *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn.
- Noël Carroll 1999. *Philosophy of Art*. London.
- Arthur C. Danto 1964. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy* 61, 571–584.
- Arthur C. Danto 1996. *Kunst nach dem Ende von Kunst*. München.
- Arthur C. Danto 1999. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main.
- Stephen Davies 1991. *Definitions of Art*. New York.
- George Dickie 1974. *Art and the Aesthetic*. Ithaca, Cornell University Press.
- Nelson Goodman 1997. *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main.
- Nelson Goodman 1984. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main.
- T. Hecken & Axel Spree (Hrsg.) 2002. *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jh.* Paderborn.
- Peter Kivy 1997. *Philosophies of Art. An Essay in Differences*. Cambridge.
- Bernd Kleimann & Reinold Schmücker (Hrsg.) 2001. *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt.
- Franz von Kutschera 1989. *Ästhetik*. Berlin/New York.
- Lucian Krukowski 1980. A Basis for Attributions of Art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, 67–76.
- Jerrold Levinson 1979. Defining Art Historically. In: *The British Journal of Aesthetics* 19, 232–250.
- Karlheinz Lüdeking 1988. *Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main.

- Harold Osborne 1952. *Theory of Beauty*. London.
- Alexander Piecha 2001. Wahrnehmung, Emotion und Denken. In: *Conceptus XXXIV*, Bd. 84, 117–134.
- Alexander Piecha 2002a. *Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile*. Paderborn
- Alexander Piecha 2002b. Rezension, Bernd Kleimann, Reinold Schmücker (Hrsg.)
Wozu Kunst? Die Frage nach Ihrer Funktion. In: *Zeitschrift für Philosophische
Forschung*. Bd. 56/2, 313–317.
- Alexander Piecha 2004a. Wozu Kunstpädagogik? Zur kognitiven Bedeutung ästheti-
scher Erfahrung. In: *bilden mit kunst*, hrsg. v. Landesverband der Kunstschulen
Niedersachsen e.V. Bielefeld, 2004, 177–184.
- Alexander Piecha 2004b. Wahre Schönheit? In: *Kunst und Kognition*. Hrsg. von Chris-
toph Jäger, Paderborn.
- Alexander Piecha 2004c. Schön und Gut. Die Frage nach der Objektivierbarkeit von
Werturteilen. In: *Markt-Wert-Gefühle*. Hrsg. von Peter Wilhelmer, Inge Zelinka
und Maria-Elisabeth Reicher, Graz.
- Alexander Piecha 2004d. Kunst, Wissenschaft und Technik. In: *Kunst und Technik*.
Hrsg. von Margarete Jarchow, Hamburg.
- Alexander Piecha 2004f. Die Kunst der Wahrnehmung & die Wahrnehmung der Kunst.
Arnheim & Damasio. In: *Von Arnheim lernen. Festschrift zum 100. Geburtstag
Rudolf Arnheims*. Hrsg. von Christian G Allesch. Wien.
- Reinold Schmücker 1998. *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München.
- Rhonda Roland Shearer 1997. Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not"
Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art To Science – Part I.
In: *Art and Academe* 10, no. 1, 26–62.
- Rhonda Roland Shearer 1998. Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not"
Readymade Objects: A Possible Route of Influence from Art To Science – Part II.
In: *Art and Academe* 10, no. 2, 76–95.
- Werner Strube 1981. *Sprachanalytische Ästhetik*. München.